

الفنّ التجريدي العربي الإسلامي

الأستاذ خليل فويعة (تونس)

لعلّ أوّل ما يلفت انتباهنا عند الفنّان الشرقيّ عموماً وعند الخطّاط بالخصوص أنه يستبطن، أو لنقل إنّهُ يتمثّل العالم والقيم والثقافة، داخل ذاتيته أو أن لحظة الخطّ لحظة شرقية بامتياز. يقول المعلّم الصيني في وصيته لأحد تلامذته الخطّاطين إنّ عليه لكي يكتب خطّاً فنّياً أن يرفع عن كتفيه كلّ الهموم والأثعب، أن ينسى، أن يستقيم تنفّسه، أن يريح جسده، وأن ينتظر القدرة تأتيه. ثمّ عليه أن يعبر بالخطّ عن الذي تعبّر عنه الأمطار والعواصف والرياح والأزهار. وهذا الموقف يقوله أيضاً الخطّاط العربي ابن البوّاب. ومن هنا تتأكد لنا خصوصية الفنّ الشرقي. فاللوحة الغربية المعاصرة تنقل ما يراه الفنّان وما يشهده، أما العمل الفني الشرقي فهو يتخفّى وينسحب داخل لحظة التمثّل هذه (Intériorisation)، ينسحب لحظة ريثما يجد

الكلمة التي سيقولها أو المشاعر التي يشعر بها. فعندما يكتمل النظام الداخلي، أي عندما تتم الراحة ويتم النسيان، يتجلى الخط، فهو على حدّ تعبير الخطّاطين الأوائل هندسة روحانية، وإن كانت تكتب بآلة جسمانية، أو كما ورد أيضا في القولة : «الخط أصيل في الروح».

هناك إذن فعل للتمثّل الداخلي، هناك لحظة تهتمّ ببنية الفكر، وهناك أيضا لحظة بصرية، تتّجه إلى بنية النظر لا في الشيء وإنما إلى الشيء، أي لحظة تركّز على البصر لا على البصيرة. ومن هنا يأتي سؤال هذه المداخلة في إمكانية البحث عن جمالية شكلية خالصة (Une esthétique formelle pure)، أي جمالية تركّز لا على ما وراء المرئي، أي الميتافيزيقي، بل على المرئي، وهنا ينتقل الفعل من تعلّقه بلحظة التمثّل الداخلي (Intériorisation) إلى لحظة التصريف الخارجي لصورة العالم (Extériorisation) أو لصورة الفنّان. فالخط هو هذا الاتحاد بين الإنسان الخطّاط وبين تمثّلات العالم. هذا الاتحاد يحاول أن يصرفه خارجيا من خلال الخط بوصفه خطابا بصريّا، فضلا عن كونه، كما في اللحظة الأولى لعملية التجريد، خطابا فكريا وفلسفيا.

فإلى أيّ مدى يمكن التعامل مع الخط العربي من داخل جمالية مستقلة (Une esthétique autonome)؟ أي الانتقال من جمالية الغموض (L'esthétique de l'ambiguïté) التي ينعت بها الباحث

الفرنسي ألكسندر بابادوبولو (Alexandre Papadopoulos)، جمالية الخط العربي، إلى جمالية الوضوح البصري التي تقوم على التفاعل المتبادل بين الفنّان والمتلقّي. أعني الانتقال من جمالية النظر في الشيء، أي الفكر، إلى جمالية النظر إلى الشيء، أي الرؤية، ومن ثمّ العودة إلى الطبيعة البصرية (La Physique) عندما تكون العين هي ما يؤسّس ماهية الأثر الفنّي، وليست بنية الفكر الجاهز أو منظومة الثقافة الرمزية التي تحدّث عنها الأستاذ الحبيب بيدة.

ومن ثمّة : إلى أيّ مدى يمكن التعامل مع منتجات الخط العربي من داخل جمالية التلقّي هذه؟ خصوصا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار قابلية الشكل التجريدي المرن للانفتاح على آفاق تشكيلية رحبة ولا متناهية، تتجدّد بحسب موقع المتلقّي من الأثر، لا الموقع الإيستمّي والثقافي، بل الموقع الإدراكي والسيكولوجي والتذوّقي. هل يمكن أخذ الشكل التجريدي داخل منظومة الخطّ العربي بغضّ النظر عن مرجعيته المثالية، أي المرجعية الأدبية والنصّية والصوفية من أجل قراءته على نحو آخر، أي بوصفه قدرة الفعل الإبداعي الخلاق على صياغة رؤية جمالية للعالم الطبيعي من خلال مسار الأسلبة (La stylisation)؟ هل يمكن أن يضيفي الخطّاط أسلوبا جديدا على الأشياء من داخل أسلوب الخطّ العربي وهي أسلبة تنتهي إلى لحظة التجريد

الصِّرف؟ هناك لحظة التعامل مع الشكل الطبيعي، ثمَّ أسلبة هذا الشكل، ثمَّ الوصول في نهاية الأمر إلى شكل تجريدي، وهي لحظة تجريدية صرف.

ما هي النتائج التي يمكن التوصل إليها داخل إستراتيجيات التدوِّق الفني؟ هل يمكن مواصلة مسار الإبداع من داخل مسار التلقّي، بحيث ترتبط لحظة الإبداع - التي يمكن أن ندرجها ضمن لحظة التمثّل الداخلي (L'intériorisation) - بلحظة التصريف الخارجي لهذه الذات الإنسانية (ex-position, ex-tériorisation)؟ هناك إذن فعل لتصريف العالم الداخلي إلى الخارج عن طريق الشكل الحروفي، وهي لحظة العرض التي تتضمّن التلقّي كمعادل جدلي للإبداع.

ويمكن أن نؤسّس فهمنا للتجريد في الفنّ العربي الإسلامي من كونه ظاهرة متواترة في الثقافة العربية الإسلامية - فكراً وفناً - إذا تعلّق بثلاثة من أبرز مجالات هذه الثقافة: وهي التصوِّف والفلسفة والفنون البصرية. يمكن أن يفهم التجريد من حيث أنّه قدرة الفكر البشري على إنشاء رؤية أخرى للواقع أو للموجود تتجاوز مظهرهما الخارجي. فالتجريد هو القدرة على تعرية الشيء وتشذيبه كما يُفصح عنه التعريف اللّغوي، ويؤكّده التعريف الصّوفي. فهو تعرية سرّ الموجود، وهتك حُجبه، كما جاء في «تعريفات» الجرجاني. وهكذا فالتجريد فعل يتجاوز

وجها ما من وجوه الوجود للتوصّل إلى وجهه عار، أو كما يقول الفلاسفة هو فعل من أفعال الانتزاع، أي انتزاع الشيء من عناصره المباشرة، قصد تجاوز الإدراك المباشر والتعامل معه من خلال إدراك العقل المحض. وسنرى كيف يقوم التجريد في الفنون البصريّة من خلال الخطّ العربي على مثل هذا الدّور بالأساس، أي تعرية الشكل الطبيعي من زوائده، وانتزاع بنيته من مظهره الخارجي، وإن كان التجريد في الفنّ يتميّز بتدخل الخيال الإيداعي، فضلا عن العقل في الفلسفة والبصيرة في التصوّف.

ولعلّ هذا التداخل الملحوظ في منزلة التجريد وأُسسه بين التصوّف والفلسفة والفنّ هو ما يفسّر نوعا من جمالية الغموض في الثقافة العربية الإسلامية، جمالية الغموض هذه كما رآها الدارس Alexandre Papadopoulos. فالتجريد عند الفلاسفة هو انتزاع النفس أحد عناصر الشيء والتفاتها إليه وحده دون غيره. مثال ذلك أنّ العقل يجرّد امتداد الجسم من كتلته، مع أنّ هذين لا ينفكّان عن الجسم في الوجود الخارجي، ومثال ذلك أيضا أنّني أستطيع أن أجرّد محيط الدائرة عن سطحها مع أنّ لكلّ دائرة متصوّرة في الذهن محيطا وسطحا لا ينفكّان عنها. فليس التجريد تقسيما حقيقيا له ما يماثله في مظاهر الواقع، بل هو إنشاء عقلي أو تحليل ذهني يجعل الذّهن المجرّد لا ينظر إلّا إلى

صفة واحدة من صفات ذلك الشيء .

إلا أن إدراك الصّفات الحسّية متقدّم على إدراك الشيء من حيث خصائصه الجوهرية والبنويّة . ونحن إنّما نؤلّف معنى الشيء من صفاته المدركة بحواسّنا إدراكا مباشرا . فالإدراك التجريدي للشيء هو إذن فعل من إنشاء العقل ، ويأتي بعد إدراك آخر مشروط ، هو إدراك الصّفات الحسّية الخارجية ، أي الإدراك الحسّي ، إذ أنّ أصناف التجريد مختلفة ومراتبها متفاوتة كما يقول ابن سينا ، ولكنّ النقلة من الفلسفي المعرفي في فهمه القديم إلى الفلسفي الجمالي في فهمه الحديث تفترض أن تكون للإدراك الجمالي خصوصيته داخل الفنّ العربي الإسلامي . وإذا فهمنا هذا الضرب من الإدراك من داخل نظرية الحكم الجمالي ونظرية التذوّق الجمالي فإنّه يتناول ذلك اللعّب الحرّ ما بين العقل والمخيّلة . وسنرى هل أنّ خصوصيات التجريد نفسها داخل الفنّ العربي الإسلامي يمكن أن تبيح لنا مثل هذا التناول ، وكيف يتسنى ذلك ؟ لا بدّ إذن من تقصّي خصوصيات التجريد هذه .

كيف نحدّد مجالات التجريد ومظاهره داخل الفنون العربية الإسلامية ، وتحديد الفنون البصرية ؟ إذا ما أخذنا التجريدي في مقابل التشخيصي والتمثيلي (Représentation, figuration) أي بما هو فنّ لا تشخيصي كما ذهب إليه الباحثون وتحديد Alexandre

Papadopoulos ، فلا بدّ من أخذه بصفة كلّية من خلال المنزلّة الكبرى التي حظي بها بفضل استعماله المفرط لتجميل النصوص القرآنية والبناءات الدينية . فالزخرفة مثلاً تتكوّن من أشكال تجريدية تنطلق من أسلبة للشكل الطبيعي (Stylisation) . إذن هناك تجميل النصوص القرآنية والبناءات الدينية وغير ذلك من الفنون التي تؤكّد قدرة الإنشاء وقدرة الخيال على تجاوز المدرك الحسيّ للطبيعة للوصول إلى مدرك تجريدي .

ولقد غزا هذا الفنّ اللاتشخيصي كلّ الفنون الأخرى بما فيها الرّسم التشخيصي نفسه . ومن هذه الفنون الأخرى الفنون التطبيقية الصغرى (Les arts mineurs) ، مثل فنون الخزف والخشب والمعادن والزجاج المطلي والقماش والزرابي ، إلى غير ذلك . فهذه الفنون التطبيقية المغرقة في الوظيفة ليست سوى تطبيق لرسم المزخرفين وخطوط الخطّاطين ، تلك التي كانت خالصة من المشاهد التشخيصيّة أو مشفوعة بها أحياناً ، وهي الفنون السّامية أو الفنون الكبرى (Les arts majeurs) . فمادّة الشيء أو حامله ووظيفته في الفنون التطبيقية تغيّرت ، لكنّ الرّسوم المستعملة ظلّت هي هي . وهكذا ترجع استعمالات التجريد في هذه الفنون الصغرى التطبيقية إلى أصولها في الفنون الكبرى ، وهي الخطّ والتزويق ، تلك الفنون التي ، وإن كانت تطبيقية هي الأخرى ، إلّا أنّ البعد الوظيفي فيها يقلّ

ليفسح المجال أمام البعد الجمالي ، أو لنقل إنّ الوظيفي يمثل حجة عملية لتمرير الجمالي الخالص . ويمكن أن نجمع هذا وذاك لتحدثّ من داخل الفنون الكبرى عن نوع من الوظيفية الجمالية ، أو التجميلية وهو ما يتجلّى في الوظيفة التزيينية للمنمنمات الزخرفية داخل صفحات المخطوطات . على أنّ فنّ الخطّ العربي هو المجال الأوّل الذي يختص به الإسلام في مظاهر التجريد هذه ، فضلاً عن زخرفة النصوص القرآنية أو المنمنمات *miniature d'enluminure* ، إذ هو أرقى الصّروب الفنّية وأكبرها بامتياز . وقد حافظ على المرتبة الأولى في نسبة تواتره داخل ربوع الثقافة العربية الإسلامية التي أولت الكلمة المكتوبة مكانة مهمّة قبل أن يقع إدماج الخطّ العربي بفنّ الرّسم في القرنين الخامس والسادس عشر للميلاد .

ومن أهمّ مجالات استثمار الخطّ العربي كذلك ما كان داخل المساجد والجوامع في شكل تزويق منقوش (*Décor épigraphique*) ، بل ومن هذا الدّور التزويقي بالأساس أخذ الخطّ العربي بعداً نسبويًا ومعلميًا فخماً (*Dimension monumentale*) داخل المشيّدات المعمارية . ولم يحصل فنّ الخطّ على مثل هذه المكانة في أيّة ديانة أو حضارة أخرى . أمّا فنّ الرّقش أو الأرييسك (*Arabesque*) فهو ضرب آخر من التزويق ، بل هو الموضع الأكثر بروزاً في مجال التزويق ، وإن شكّل جانباً مهمّاً آخر من مجالات الظّاهرة

التجريدية في الإسلام. إلا أنّ فنّ الرّقش على خلاف فنّ الخطّ وزخرفة النصوص القرآنية استفاد من أصول ثقافية أخرى ضاربة في القدم، مثل الفنّ البيزنطي، والفنّ المسيحي في الشرق. وقد أغرق هذا الفنّ في التجريد الهندسي، إذ من تشابك الضلّعات نشأت المعالجات الهندسية الخالصة في صياغاته التشكيلية. وقد وقع تطوير هذا الفنّ من قبل الحرفيّين المصريين، وخاصة من خلال منتجاتهم بجوامع القاهرة، حيث نُقشت المضلّعات وصقلت على جدران القباب، ووقع تزويق المنابر بها مع استعمال مواد مختلفة كالخشب والرّخام، فيما زيّنت بهذه المضلّعات الهندسية كذلك صفحات القرآن من داخل التركيبة الحروفية للنص القرآني. فلا يمكن الحديث عن فنّ الخطّ العربي بمعزل عن بقية الفنون الأخرى، سواء كانت الفنون الصّغرى، مثل الفنون الوظيفية والتزويقية، أو فنّ الرّقش. فكلّها إذن تمثّل وجهها للثقافة العربية الإسلامية.

وارتأينا من هذا البسط السّردي للمجالات المعنية بالدّرس، أن يكون خطوة أولية لتلمّس مادّة الموضوع وحصرها بما هي مادّة موجودة وقابلة للتعيين الموضوعي، يدور عليها اشتغالنا الدّراسي، من أجل مواصلة البحث أو البسط الإشكالي الذي شرعنا فيه آنفا. ولما اتّضح لنا أنّ التجريد من أبرز مميّزات الفنّ العربي الإسلامي، إن لم يكن أهمّها، وذلك على الأقل لأنّه

خاصية الفنون الكبرى، مثل الخط العربي، وهي الأكثر تواترا في هذه الثقافة، فإن السؤال الذي يفرض نفسه هو: إذا كان التجريد نوعا من الفعل، فما هي المادة التي يمارس عليها هذا الفعل؟ هل الطبيعة نفسها هي التي تمثل مادة لهذا الفعل التجريدي على غرار بقية أشكال التجريد الأخرى التي تنطلق من المحسوس، أي الشيء الفيزيائي والطبيعي، فتجرده وتحوله إلى معقول، كما لاحظنا في التجريد الفلسفي والمعرفي؟ ومن ثمة هل من منزلة للطبيعة داخل الفن التجريدي العربي الإسلامي؟ ثم إذا اعتمدنا على نظرية الاستقلالية التي تميز العمل الفني (Autonomie de l'œuvre) فإن المهمة الثانية تتمثل في البحث عن المقومات الجمالية لخطاب تشكيلي مستقل بذاته، رغم علاقته المفترضة بالطبيعة كمادة للفعل والاستلهام، تلك العلاقة التي تُفصح عنها على الأقل المقاربات الجينية لآسر الصورة الفنية في الثقافة العربية الإسلامية.

يمكن أن نتحدث عن نوع من الانتقال من الطبيعي إلى الهندسي، أو عن فنّ الأسلبة، أي التجريد من داخل محاكاة الطبيعة، كما يمكن أن نفترض أنّ التجريد إذ ينطلق من وجود الموجودات فهو لا يحاكي شكلها، بل يحاكي بنيتها، سواء أخذت هذه البنية في شكلها المنفصل فتصبح مفردة (Module) مثل الحرف إذا أخذناه في صورته المنفصلة عن النصّ، أو في

شكلها المتّصل فتصبح نسيجاً (Texture) . فبالنسبة إلى المفردة (Module) والنسيج (Texture) في كلا هذين الشكلين، يمكن أن نتحسّس نوعاً من العملية التجريدية التي تنطلق من الطبيعة وصولاً إلى الشكل التجريدي المحض، وذلك من خلال الأسلبة. ومثل هذا الانعكاس البنيوي هو ما يستدعي التعويل على القدرات الذهنية والعقلية والحدسية للإفادة من الطبيعة. فكما دعا القرآن الإنسان إلى النظر للاستدلال على وحدانية الخالق، تكون الطبيعة المقصودة من النظر آية تشهد على وجود الطّابع. إذن هناك الطبيعة وهناك الطّابع الذي خلق الطبيعة. إنّ الإنسان ارتقى من النّظر البصري، أي النظر إلى الشيء، إلى النظر العقلي والباطني، أي النظر في الشيء. إنّ ارتقاء من الرؤية إلى الرويّة والتأمّل والتفكّر. فلم يعد الفنّان ينظر إلى الطبيعة بالبصر فقط، بل بالبصيرة أساساً، ومن ثمّ ارتقى الفنّان إلى النفاذ إلى البنى الدّاخلية، التي تحكم الموجودات، ومنها البنية الهندسية، والبنية العددية التي سبق للأستاذ شاعر حسن آل سعيد أن شرحها.

لقد تجاوز الفنّان المسلم التّمظهر الخارجي للشيء، وأزاح تفاصيله الجزئية العابرة التي تحجب وضعيته الهندسية، أي أنّه هتك حُجب الشيء كما في المفهوم الصّوّفي للتجريد، وهو

المعنى الأوّل للتجريد، لأنّ التجريد ليس فعلا بدون مفعول أو حدثا معلقا في الفضاء بدون موضوع، بل التجريد هو تجريد لشيء ما. إنّه تجريد للطبيعة عن تفاصيلها الجزئية العابرة والمختلفة، وجعلها مجموعة تمثّلات ذهنية مرتّبة على نحو حسابي يتّجه إلى التّرميز. ولا يمكن فصل الظاهرة التجريدية في الإسلام عن التّرميز (Typisation)، وذلك ما يفسّر أوجه التشابه بين منتجات الفنّ العربي الإسلامي وبين بعض الخطوط، مثل الخطّ الثلثي والخطّ النسخي الديواني والديواني الجليّ إلى غير ذلك، إذ أن ذلك من تشابه بنى الأشياء، وقد وقع ترميزها ووقعت قولبتها، بما يعنيه هذا التّرميز من وحدة وثبات في بنية الشيء التي تقاوم التّغير في التفاصيل المتزعة من خلال عملية التجريد.

ومن جهة أخرى فإنّ المضلّعات الهندسية في فنّ الأريبيسك (Arabesque) بأنواعها، تلك التي تتمدّد بحسب عدد مربّعاتها ليست إلّا مظهرا آخر للأسلبة، إذ الأسلبة لم تمارس على الأشكال النباتية كما في التجريد الطبيعي، بل كذلك على أشكال النجوم والكواكب كما عند العراقيين السّومريين، قبل أن تصبح امتدادا لرمز زهرة اللؤلؤة (Marguerite) ذات الأضلع الثمانية، إثر الإفادة من التوظيفات المسيحية، بل إنّ حضور الطبيعة يظهر حتى في أكثر الفنون تجريدا، أعني فنّ الخطّ

العربي، إذ في الخط الكوفي المزهري الذي تطور مع الفاطميين في مصر، تظهر الأغصان وكأنّها خارجة من الحرف كخروجها من مزهرية، ثمّ تتوزّع في شكل غصينات زخرفية خفيفة. يمكن أن نجد صورة لهذا النوع من التجريد في الخط الثلثي من خلال تقاطع حرف الألف مع الحروف الممتدة. فهناك تشابك حروفي كما في تشابك غصينات الشجرة وأغصانها. فكأنّا بالخط هنا يحاكي بنية العالم الطبيعي، فالعمودي والأفقي في الخط الثلثي مثلاً أو في الخط الكوفي يمكن أن نأخذهما على أنّهما امتداد لبنية العالم وتحديدًا للبنية الهندسية للشكل البصري للعالم.

وهكذا فمن خلال فنّ الأسلبة يمكن أن نكتشف الأصول الأولى لفنّ التجريد وهو ما يؤثر على منزلة الطبيعة داخل الفنّ التجريدي نفسه. بل إنّ ألكسندر بابادوبولو (Alexandre Papadopoulos) يذهب أكثر من ذلك إلى القول بوجود نزعة طبيعية (Naturalisme) داخل فنّ التجريد الإسلامي نفسه، فهو يقول : إن كانت توجد خاصية قومية فارسية في فنّ الأرييسك فهي تتعلق فقط بنوع من النزعة الطبيعية في أشكال ناتئة، تجعل من الخطوط اللولبية مورقة ومزهرة أكثر فأكثر، وتشفعها برسوم لحيوانات صغيرة في خضمّ هذا التوريق (Feuillage). وهكذا لا يمكن فصل الخطّ عن الظاهرة التجريدية التي خضع لها فنّ الزخرفة وتحديدًا فنّ الرّقش.

بعد الشروع في عملية الأسلبة والانتقال من الطبيعي إلى التجريدي، تأتي الصناعة المفردية للشكل، إذ يعالج الفنّان العربي الفضاء الجمالي بوصفه صورة محدودة لعالم ممتدّ غير محدود، متكوّن من وحدات متناهية تمثّل بواسطة المفردات أو ما يسمّى بالذرات الجمالية (Les atomes esthétiques) وهو ما يكوّن النسيج التشكيلي. ويتوافق ذلك مع مذهب الذرة عند الأشاعرة الذين يرون الجسم مركّباً من أجزاء متناهية، أي من ذرّات، كلّ جزء منها لا يقبل القسمة بوجه من الوجوه، كما ورد في كتاب «الأربعين في أصول الدّين». وتتجسّد هذه المفردات في فنّ الخطّ من خلال صياغة تركيب الحروف الذي يتكرّر بتناظم، فيعمّر كافة المساحة المخطوطة. وعادة ما يقصد من هذا التركيب رمز مقدّس، مثل البسملة أو اسم الجلالة، الذي يؤكّد بتوزيعه على كامل الفضاء المخطوط حضور الذات الإلهية في كافة أرجاء الكون: «أينما تولّوا فثمّ وجه الله» حيث تبرز التركيبة الحروفية، أي الله كمفردة خطيّة، في أسلوب هندسي كما في الفنّ الكوفي، ولكنّها تتكوّن هي الأخرى من النقطة، وهي أقصى ما تنتهي إليه بعد عملية تجزئة الفضاء بصفة ذرية، فتبدو بمثابة مفردة صغيرة. لذلك جعلت الظاهرة التجريدية من الخطّ العربي صناعة للمفردات، مفردات المعاني، ولكن أيضاً مفردات الأشكال.

ولا بدّ هنا من البحث في مقوّمات الإنشاء الفنّي للأثر، هذا الإنشاء الفنّي الذي يحوّل البعد الرمزي أو البعد الجمالي للخطّ العربي من المنظومة الرمزية إلى منظومة الخطاب التشكيلي المستقلّ. هل أنّ للفنّ العربي الإسلامي التجريدي من المقوّمات التشكيلية الخصوصية ما يجعله متضمنا لجمالية مستقلة؟ إذا تأملنا في القاموس التشكيلي للخطّ العربي وجدنا أنّ هناك اعتمادا على جملة من الزخارف والمتمّمات الحروفية (Les accessoires) وأشباه الحروف (Pseudo-lettres) التي تندرج ضمن غاية جمالية خالصة. وهو ما يؤكد أنّ الفنانين يتحسّسون جمال الأشكال الخالصة للخطّ العربي في نطاق جمالية كاليغرافية، مستقلة عن الحسنّ من جهة وعن المعنى النصّي من جهة أخرى. إنّ فنّ الخطّ العربي له من الأصالة ما جعله يتجاوز كونه وسيلة لتبليغ النصّ ليصبح في العديد من الأعمال غاية في ذاته.

فالخطّ العربي لم يكن وسيلة لنشر الإسلام، بل كان شاهدا للإسلام. وإذا كانت الكتابة بصفة عامّة منظومة من العلامات بقصد التواصل، فإنّها، عندما تصبح فناً مستقلاً، تنقطع عن هذا الدّور الوظيفيّ، لتصبح منظومة من الأشكال الخالصة التي تتمتع بجمالية مستقلة (Système de formes pures). ومثل هذه الاستقلالية يمكن أن تتجلّى في نموذج الخطّ الكوفي المزهر الذي يشمل بعض الزخارف الزهرية (Les motifs floraux) في مزيّلات

الحروف النهائية للكلمات. وذلك ما يثير الحسّ الجمالي حتّى عند هؤلاء الذين لا يستطيعون قراءة الكتابة العربية. فالبعد الجمالي للخطّ العربي هو لحظة تواصلية أخرى تقوم على التفاعل الجمالي، حتّى مع من لا يحسن قراءة العربية، إذ الخطّ العربي يستمدّ قيمته من كونه منظومة تشكيلية من الأشكال التجريدية والخطوط والزخارف. وحتى إن تعامل الخطّ العربي مع الطبيعة من خلال الزخارف الزهرية، فذلك ضمن سياق تجريدي عام يجعل العناصر الإضافية في شكل متمّات ثانوية. بل توصّل الفنّان أيضا إلى تحقيق نوع من الاستقلالية للأشكال والفضاءات، وأصبح وجود العلامات اللسانية في الحروف شبه ملغى لإفساح المجال لنوع آخر وهي العلامات التشكيلية الصّرف. ومن بين المتمّات التشكيلية للحرف ما لا يمكن أن تؤدّي معنى نصيا ما، بل هي فقط لتحسين الجملة ولتزيق اللوحة الخطية. وذلك دليل على وجود إمكانية قراءة الخطّ العربي من زاوية الجمالية المستقلة، أي الجمالية التشكيلية الصّرف، فيما تنقطع الكتابة إذن في أعلى درجات الاستقلالية عن أن تكون مقروءة بالنسبة إلى غير الخبير والمطلّع، كما هو الشأن في بعض الخطوط مثل خطّ الطغراء، أو الخط الكوفي في بعض أنواعه، أو الخطّ الثلثي، وهي خطوط تبلغ درجة من التفنّن إلى حدّ أنّ عملية التواصل لا تتّجه ولم تعد تتّجه إلى

تبليغ النصّ، بقدر ما تتّجه إلى غاية أخرى، وهي غاية جمالية، تدخل في روح النصّ : وهي أن الخطّاط الإنسان خليفة الله في الأرض، يساهم بدوره في عملية الإنشاء والإبداع.

ومثل هذه المهارات الجمالية جعلت الخطّاط معلقاً بين عالمين : عالم المعنى أي النصّ، وعالم العلامة أي الشكل، عالم الرّوحي وعالم الحسّي، العالم الأبدي والعالم الفاني. وهكذا تُفهم الاستقلالية في العمل الفنّي من حيث عدم تبعيّة الشكل لأيّ تمظهر تمثيلي خارج عن مجاله، ومن حيث عدم تبعيّته للمعنى النصّي الذي يقدّمه. ومن ثمّ يتحقّق في الفنّ العربي الإسلامي مبدأ أساسي من مبادئ النظرية الإنشائية في الفنّ، وهو مبدأ الاستقلالية. والمسألة تطرح الآن من داخل البنية التشريحية للأثر، أي المقوّمات الإنشائية للخط العربي. على أنّنا سواء اعتمدنا على فنّ الخطّ أو على فنون أخرى مثل العمارة والرّقش فإنّ المقوّمات الرئيسية التي تستوقفنا في الإنشاء الجمالي للأثر داخل الفنّ العربي الإسلامي هي الإيقاع والحركة والنسيج التشيكلي أو التآليف، وهي مقوّمات تميّز علاقة العناصر المكوّنة للعمل الفنّي ببعضها. فما هي تمظهرات هذه المقوّمات الإنشائية داخل التطبيقات التشكيلية؟

لئن عُرِف الإيقاع بكونه من مشمولات الفنون الزمانية، إلّا أنّه يمكن أن نعثر على تجلّياته داخل الخطاب البصري والمكاني،

وذلك في شكل تتابع أو تواتر أوذبذبة بصرية (Fréquence visuelle)، إذ أنّ الإيقاع في الفن التشكيلي هو من ذلك التابع المنظم الذي يخلّفه تكرار عنصر ما على وتيرة نسقيّة منظمّة. وإذا كان الإيقاع في الموسيقى يعني ذلك الخطّ الذي يتّج عن تناوب بين السكوت والصّوت، أو على وجه الخصوص بين السّكون والضربة، إذا أخذنا آلات النقر (Les appareils de percussion) مثالا، فإنّ الإيقاع في العمارة - مثلا في فنّ العمارة العربية الإسلامية - يمكن أن يتجلّى في ترتيب الأعمدة داخل رواق المشى أو داخل بيت الصّلاة، فالفراغ الذي يتوسّط العمودين مثلا هو ما يتناسب مع الصّمت في الموسيقى، وهو الذي يجعل الإيقاع المكاني أمرا ممكنا على شاكلة الطّباق في الموسيقى (Contrepoint)، وهو إيقاع أحادي لأنّه لا يتألّف إلا من تناوب واحد بين الفراغات والأعمدة. أمّا تكرار الوحدات الزخرفية داخل إفريز تزويقي في النقش أو المنمنمات في شكل إيقاعي منظم، فعادة ما يعتمد على أكثر من تناوب، ففضلا عن تناوب الوحدة الزخرفية مع الفراغ، فإنّها تتناوب كذلك مع وحدة زخرفية أخرى على الأقلّ، ومن ثمّ يكون الإيقاع متنوعا. أمّا في فنّ الخطّ العربي فإنّ المتّمّات البصرية، مثل النقطة والضمّة وغيرهما من الزخارف الصغيرة والحركيّة الإيقاعية

للحروف في تداخلها أو تباعدها هي التي تجعل الإيقاع متنوعا وثرىا .

وعلى هذا الأساس يجوز أن نقارن بين إيقاع هندسي وإيقاع غنائي . فالإيقاع الغنائي مثلا يمكن أن نتلمّسه خاصّة في الخطوط النبيلة التي تستعمل عادة لكتابة النصوص القرآنية والمأثورة، أو كتابة العناوين، مثل الخطّ الثلثي الجليّ، أو الخطّ الديواني، والديواني الجليّ . ويحيلنا التداخل الذي يميّز حركة العناصر الإيقاعية في مثل هذه الخطوط إلى تشابك الأغصان النباتية وتفرّعها من بعضها في الطبيعة، على أنّ هذا التشابك أصبح في اللوحة الخطية منسّقا في شكل جمالي منظم . أمّا في إيقاع التجريد الهندسي فيمكن أن نتلمّس نوعا من الدقّة الهندسيّة والحسابية، كما في الخطّ الكوفي مثلا . وهذه الخاصيّة الهندسية والحسابية تعود إلى الفنون الشرقية القديمة، مثل الفنّ اليوناني الذي يعوّل على البعد الرمزي للأرقام كما عند الفيثاغوريين، أو في رمزية القواعد الحسابية الذهبية في معبد Parthénon في اليونان، وهي امتداد لجمالية أفلاطونية تركز على دقّة الحسابات وعلى التناظر وعلى التعقيد الهندسي .

والإيقاع الهندسي في الخطّ العربي يمكن أن يتجلّى في بعض تكوينات الخطّ الكوفي التي يخضع فيها شكل الحرف إلى معالجة هندسيّة، ومطلب الفنّان من ذلك هو التوفيق بين بنية الحرف وبنية توزيعه على فضاء الورقة الذي لم يعد مجرد أرضية يكتب

عليها النصّ، بل أصبح مادّة التشكيل من خلال تقسيم البياض إلى جملة من الفراغات المناسبة التي تتناوب وتتخلّل إيقاع الحروف. فكأنّنا بإزاء تناوب بين حروف سوداء تخطّ بالخبر، وحروف بيضاء، أي فراغ الورقة. إنّ هذا التناظم الهندسي بين الملء والفراغ، بين الخبر والورقة، يمكن أن يذهب في بعض الأعمال إلى أبعد من ذلك، حيث لم تعد أرضية اللوحة الحروفية مجردّ حامل للحروف المكتوبة بل تقتحم بنية النصّ الكليغرافي، لتشكّل حروفا بيضاء، تشارك الحروف السوداء وتتوازن معها. كما أنّ هذا التناظم الهندسي بين الملء والخلاء، أو بين الحروف السوداء والحروف البيضاء يدعم وحدة العمل الفني، وهو شاهد على إمكانية وجود جمالية شكلية مستقلة للخطّ العربي. ولذلك فإنّ للإيقاع، بوصفه حركة في المكان والزمان، علاقة مع عنصر الحركة. وعلى مستوى العمارة يمكن للحركة أن تتجلّى في تمثّل الإيقاع داخل البعد المنظوري (La perspective)، وذلك ما نلاحظه مثلاً في رؤية الأعمدة داخل الايوان أو صحن المسجد، وهي تتواتر في شكل إيقاع أفقي إلى أن تغيب تلك الفراغات أمام المشاهد. أمّا على مستوى الخطّ العربي، فإنّ حركة الإيقاع يمكن أن نلاحظها مثلاً من خلال حركة المؤثرات الزخرفية الصغيرة التي تحيط بالحرف في الخطّ الثلثي وكذلك من خلال الدوالي اللولبية في الخطّ الكوفي.

تناولنا إذن الإيقاع كفعل إنشائي، بنوعيه الهندسي والغنائي، ثمّ العنصر الثاني وهو الحركة. إنّ عنصر الحركة في إنتاجات الفنّ العربي الإسلامي رهين القدرات البصرية والذهنيّة لدى المشاهد. إذن الخطّ العربي هو فنّ الحركة بامتياز. ويمكن أن يخيّلنا إلى وجود مقوّمات قبل الأوان لما يسمّى الآن بفنّ الخداع البصري (Lop art). فالناظر أو المتلقّي هو من يتحسّس تلك الحركة المنشطة التي تبعث الحياة في هذا العالم التزويقي المتوارث بعد أن جمّدت النظرية وعطلته. ومن خلال عملية النظر تعمل العين على تشغيل حركة الدوران في الوحدات التشكيلية المتحركة. وهكذا يمكن القول إنّ الحركة هي فعل يتقاسمه كلّ من الشكل والعين الناضرة؛ أو لنقل إنّها فعل يشارك فيه كلّ من الفنّان والمتلقّي، وما مشاركة المتلقّي الجمالية إلا تأكيد على أنّ العناصر التشكيلية تنشط حركيّاً داخل الإستراتيجية البصريّة والمنظورة لعملية التلقّي. فعلاقة المتلقّي باللوحة، أي العلاقة المكانية، تساهم كذلك في تحديد طبيعة القراءة، ويؤثّر مدى قرب أو بُعد المشاهد من اللوحة على عملية التلقّي ويصنّفها داخل درجة ما من درجات التواصل التشكيلي مع الأثر. فالعين الناضرة هي التي تفعل مفعولها في الشكل، فتثير الحركة فيه بعد أن يكون الخطّاط أو الفنّان بصفة عامّة قد هيّأ لقبول الحركة.

ومن خلال هذا التبادل الحركي بين الشكل والعين ينشأ عنصر «الحياة» داخل منظومة الفن العربي الإسلامي، لأنّ هذا الفنّ عموماً وفنّ الخطّ تحديداً، رغم طابعه التجريدي والهندسي في بعض الأنواع الخطيّة، لا يُلغي تصوّر الحياة. ويمكن أن نُشرّع هذا الاستعمال من خلال نصّ ألكسندر بابادوبولو نفسه عندما دحض الرأي القائل بأنّ التجريد أدّى بالفن العربي الإسلامي إلى نوع من الاغتراب والابتعاد عن الحياة، فهو يقول: «لا بدّ من العدول عن فكرة أنّ فنّاني الإسلام قد ظهروا وكأنّهم تخلّوا عن الحياة وتنازلوا عنها، والحال أنّهم ابتكروا كونا غداً التجريد فيه شاهداً على الحركة».

القوّة الإنشائية الثالثة هي التوليف (La syntonisation)، أو النسيج التشكيلي. فهناك الإيقاع وهناك الحركة وهناك أيضاً التّأليف الذي يجمع بين كافّة المفردات في سياق نسيجي واحد يؤكّد وحدة العمل الفنّي. وكأنّنا هنا بالخطّاط يحاول أن يُقاوم ما يسمّى برُعب الفراغ (L'horreur du vide) فراغ الورقة، ويحاول أن يُدرجه ضمن المنظومة الخطيّة، وذلك امتداداً لهذه الرّؤية الشاملة للعالم التي تنظر إلى العالم على أنّه نسيج متماسك، وامتداد للرّؤية الذريّة للعالم التي تنظر إلى الأشياء على أنّها متجانسة ومتعاضة وكأنّها ذرّات جماليّة. وهكذا فإنّ الفنّ التجريدي العربي الإسلامي بإزاء رؤية ذريّة للعالم، أو لنقل

رؤية مفردية لعالم متماسك . وإذا سلّمنا بأنّ الفنّ العربي الإسلامي هو فنّ المفردة بامتياز، فإنّ علاقة المفردات ببعضها البعض هي علاقتها ببعضها البعض بوصفها وحدات بنائية تحتكم إلى نسيج تكويني منظم، وهو معنى ذلك الحسّ التأليفي . كما أنّ العلامات الزخرفية التي تشكّل متمّات الخط الثلثي أو الديواني الجليّ تجعل من الجملة الخطية تأليفا فضائيا بين البياض أي الورقة والسّواد أي الحبر، أي بين الفراغ والملاء في نسق منظم .

فكأنّا إذن بهذا الفنّ يمثّل نقلة من الطبيعة إلى الشكل المجرّد، ولكن انطلاقا من عملية أسلوبية لهذه الطبيعة، أي أنّ الفنّان العربي المسلم وتحديد الخطّاط، حتّى وإن بلغ لحظة متقدّمة من التجريد، يظلّ يتعامل مع البنى الطبيعية للشكل، مثل الخطّ العمودي والخطّ الأفقي، ويدرجهما داخل تكوينية العمل الفنيّ . ومن خلال عملية التحويل هذه وآلياتها الثريّة، تحويل الطبيعة إلى شكل مجرّد، وبالتّوازي تحويل العرفاني والأخلاقي إلى مرئيّ جمالي تشكيلي، يستمدّ هذا الفنّ التجريدي قيمته، فهو ليس مجرّد معالجة لمادّة الشكل من خلال خبرة إبداعية، بل هو أكثر من ذلك . ليس مجرّد صنعة، بل معالجة لمادّة الطبيعة برمتها وصياغة جديدة لها، أو لنقل إنّها صناعة جديدة للطبيعة يُبدي فيها الفنّان المسلم قدرته على أن يكون خليفة للصّانع

الأكبر في الأرض، ويحمّل مصنوعاته الجمالية رؤيته للوجود، حتى تكون هذه الطبيعة مادة تقبل ما يبتث فيها هذا الفنّان من صور رمزية شتى.

ويمكن أن نقول إنّ ظاهرة التجريد تمثّل رؤية جديدة للعالم وللطبيعة على حدّ سواء. ولقد استطاع الفنّ التجريدي الإسلامي بمرجعيّات متعدّدة، مثل المحسوس الطبيعي والمعقول المثالي والرمز الصوّفي والمشرقي القديم بصفة عامّة، مثل الزرادشتية والمناوية وغيرهما من المرجعيّات الشرقية القديمة، أن يتمتّع بخطاب تشكيلي خالص ومستقلّ. لذلك فإنّ مقولة التجريد، إذا ما تدبّرنا أمرها جماليا من داخل موضوع الفنون البصرية في الثقافة العربية الإسلامية، تتضمّن نوعا من الفعل الذي يؤكّد تدخّل الإنسان في عالم الأشياء والموجودات أو لنقل إنّها تتضمّن غمطا من الإنشاء الفنّي الذي يؤكّد مسيرة إبداعية ينطلق فيها الفنّان من مادة الشكل الخام ثم يحوّل ملامحها على نحو ما تقتضيه رؤيته المخصوصة للعالم.

إذن هناك تحويل هندسي للعالم (Géométrisation) وهناك تحويل تشكيلي انطلاقا من البعد الغنائي (Lyrisme)، وهي غنائية مستلهمة من ملامح الشكل النهائي. هناك أبعاد جمالية وأبعاد رمزية، كأنّ الجمالي يحاول أن يمثّل الظاهرة المرئية لما هو غير مرئي، ولما هو رمزي، إلى غير ذلك من التحوّلات والشنّائيات

التي نجدها في تذوق هذا الفن التجريدي الذي هو الخط العربي .
على أنه إذا ما استثنينا الدور الجديد الذي يمكن أن يلعبه الخيال
في صياغة أسس الظاهرة التجريدية في الفن العربي الإسلامي ،
وذلك من مزايا المقاربة الحديثة ، فإن دراسة التجريد في هذا
الفن يمكن أن نؤسسها انطلاقاً من فهمنا العام لثقافة التجريد
تلك التي شملت التصوف والفلسفة والفن . ويفهم التجريد من
حيث أنه فعل في الشيء ، أي تشكيل جديد للشكل ، أو لنقل إنَّ
التجريد هو تفعيل لهذا الشكل (Abstraction, actionnement) . إنه
عملية تدور في الزمان من أجل تطويع المكان أو الجيزّ جمالياً
عبر الاشتغال على المفردة وتفعيل تحولاتها الإيقاعية وحركاتها
وتنظيمها التوليفي داخل السيج التشكيلي .

ولقد اتخذ هذا التفعيل أشكالاً مختلفة ، فهو تحويل
(Transformation) وهو أسلوب (Stylisation) ، وهو عملية هندسية
(Géométrisation) . وكلّ هذه الأشكال من العمليات التفعيلية
تؤكد أنّ التجريد هو ممارسة (Exercice) أفضت إلى نوع من
التقليد الذي تسلّل كذلك إلى منتجات الفنون الصغرى لدى
الحرفيين . إنه مراس مستمرّ يدور في الزمان ، يخوضه الفنان
الصانع على مادة الشكل داخل مسيرة إبداعية (Conduite de
création) ، لها منطلقاتها الأصلية ولها مشروعها الجمالي
اللامكتمل الذي يقبل التطوير المستمرّ من خلال تعدّد

التنويغات للنموذج الواحد (Plusieurs versions) . وفي الجملة فإنّ لهذه المسيرة الإبداعية برنامجا تشكليا منفتحا على عدّة إمكانيات فنية يحتملها الشكل .

وبقطع النظر عن البواعث الدينية لنشوء الظاهرة التجريدية في الفنّ العربي الإسلامي ، كما جاء في أطروحة تحريم الصّور التمثيلية والتشخيصية ، فإنّه يمكن القول إنّ الفنّ التجريدي في الإسلام يندرج ضمن رؤية ثقافية شاملة للعالم ميّزت الإنسان المسلم وأساسها مبدأ التّوحيد . لكنّ الشكل التجريدي في الفنّ العربي الإسلامي يمكن أن يتمتّع بنوع من الاستقلالية التشكيلية الخالصة (L'autonomie de l'œuvre d'art) ، حيث يقدر الشّكل من خلال تظهره الجمالي الصّرف أن يثير في ذواتنا تذوّق الجميل المحض والخالص (La beauté pure et désintéressée) . إلّا أنّ الشكل التجريدي - على مستوى التأويل والرّمز ، ومن خلال جذوره الفكرية والثقافية مثل الجذور ما قبل الإسلامية التي أوردنا بعضها - يراهن أيضا على كونيّة ما هو فكريّ (pensée) ، وعلى ما هو تصوّر ومفهوم (concept) ، وعلى ما هو معرفي (cognitif) وما هو عرفاني كذلك ، بل وعلى ما هو باطني أيضا (ésotérique) ، وهو ما تى ما يعنيه البعض بجمالية الغموض التي أكّدنا إمكانية تفنيدها (L'esthétique de l'ambiguïté) .

في ظلّ هذه الإحالات الميتافيزيقية والميتاتشكيلية التي توجّه الحكم الجمالي وتحيل الشكل الفنّي إلى مرجعيّة من طبيعة الرّمز والفكر، يجوز القول إنّ التجريد الفنّي، وإن انتزع الشكل وخلصه من المرجعية المباشرة للتمثيلية الشخصية، جعله على متن القراءة التأويلية والرمزية رهين مرجعية تمثيلية أخرى، من نوع آخر وغير مباشر، وهي المرجعيّة الرمزيّة. لذلك، وإن كانت الحاجة ملحة لتحديد أو تجديد التعامل مع هذا الضرب من الفنّ، فهل يكفي أن نقارب منتجات الفنّ التجريدي العربي الإسلامي من خلال فكرة الاستقلالية التي يحملها الأثر الفنّي في تظاهرة التشكيلي الصّرف، حتى نحول جمالية التجريد من كونها جمالية غموض إلى كونها جماليّة وضوح، أي الوضوح الهندسي والحسابي والفيزيائي أي التعامل البصري مع الشكل؟ إذا قبلنا الأمر على هذه الشّاکلة فإنّ نقلة من جمالية الحقيقة واللامرئي إلى جمالية الشّكل في إنشائيته المرئية تبدو ملحة. ويبقى السؤال حول مدى إمكانية التوفيق في النّظر إلى هذا الشّكل بمعزل عن التّصورات الثنائية، وأخذ على أنّه مائل دون ممثول، وحامل دون محمول، ودالّ من غير مدلول (Signifiant sans signifié). هل يمكن توضيح ما هو غامض في الشّيء الجمالي كما هو الأمر مع بقية الأشياء، أي بتمييزه وفصله عن بعضه؟

هذه جملة من الأسئلة التي أطرحها وكأني بها أشرع إمكانية المقاربة الشكلية الخالصة للأثر الفني بحيث يمكن تلقي العمل الفني انطلاقاً من استقلالية الشكل. إن قدرة الخط العربي تكمن في هذه القوة التجريدية، وهي قوة مزدوجة : قوة تتجه إلى بنية الفكر فتجرد المحسوس إلى أفكار، وإلى تصورات، وهو ما عبّرنا عنه بالاستبطان (L'introspection) وكذلك (L'intériorisation)، أي التمثّل الداخلي للعالم من خلال الفكر. إنّ للتّجريد قوّة أخرى، وهي هذه القدرة على تصريف الداخلي إلى الخارجي (L'extériorisation). إنّ جمالية التلقّي التي أقترحها وأجد لها مبرراً في الخط العربي تنطلق من هذا الفعل أو التصريف الخارجي.